



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Problemy tożsamości polskiego kina w dobie globalizacji i konkurencji na rynku filmowym

Author: Ewa Gębicka

Citation style: Gębicka Ewa. (2015). Problemy tożsamości polskiego kina w dobie globalizacji i konkurencji na rynku filmowym. W: K. Doktorowicz (red.), "Tożsamość w wieku informacji : media, internet, kino" (S. 55-71). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Gębicka

Problemy tożsamości polskiego kina w dobie globalizacji i konkurencji na rynku filmowym

Polska kinematografia ma za sobą ponad dwudziestoletni okres transformacji, w trakcie którego podejmowano próby dostosowania jej struktur i mechanizmów do nowych realiów ustrojowych i ekonomicznych, a z drugiej strony — do systemów panujących w kinematografiach zachodnich. W tym okresie przełamano państwowy monopol w dziedzinie produkcji, dystrybucji i rozpowszechniania filmów, zapoczątkowano proces przekształcania kinematografii reżyserskiej w producencką, wdrożono w życie nowy system finansowania ze źródeł publicznych, uruchomiono aktywność producentów w poszukiwaniu środków niepublicznych. Likwidacja cenzury, prywatyzacja, wolny rynek, ekspansja nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych, wszystko to stworzyło nowy obszar działania polskiego kina i zaowocowało też pojawieniem się nowych, wcześniej nieuświadamianych w takim stopniu, problemów będących pochodną zasadniczego przekształcenia tradycyjnych parametrów, na których wcześniej budowano koncepcje jego kulturowej tożsamości.

Sytuacja polskiego kina w latach 1989—2005

Pierwsze efekty reformy

Pierwszemu etapowi reformy polskiej kinematografii, zapoczątkowanej równoległe z początkiem transformacji ustrojowej i gospodarczej

Polski, towarzyszył przyspieszony proces przemian roli kina w społeczeństwie, jako instytucji kulturowej, zmian charakteru i funkcji sztuki filmowej oraz stopniowe wyczerpywanie dotychczasowych strategii twórczych. Niepokoiły skutki globalizacji kultury audiowizualnej (utożsamiane z jej amerykańską) i obniżający się próg wymagań tzw. przeciętnego widza przyzwyczajonego do przekazów komercjalizującego się systemu telewizji oraz zdecydowane optowanie publiczności kinowej za twórczością zza oceanu. Polskie filmy, jakkolwiek prezentowane na krajowych przeglądach i festiwalach, coraz rzadziej gościły na znaczących imprezach zagranicznych i coraz rzadziej odnosiły tam sukcesy. Mimo satysfakcji z utrzymania ilościowego poziomu produkcji zbliżonego do tego sprzed 1989 roku, zwracano uwagę na nijakość tematyczną polskich filmów, bądź to próbujących nieudolnie naśladować amerykańskie wzorce kina popularnego, bądź też opartych na utworach literackich. W pierwszym przypadku zamiast oryginalnych dzieł mieliśmy dzieła na licencji obcej. W drugim — nurt kina lektur szkolnych, anachroniczny i oderwany od rzeczywistości, z którego trudno było się czegoś dowiedzieć o współczesnych problemach kraju. Co więcej, kinematografia aż do 2005 roku funkcjonowała nadal w ramach starych struktur prawnych, których zapisy nie uwzględniały zachodzących w przyspieszonym tempie przemian filmowego rynku. Nie istniało ani prawnie usankcjonowane pojęcie producenta filmowego, ani istotne w nowych realiach pojęcie filmu polskiego¹.

Pod rządami PISF, czyli drugi etap reformy

Momentem przełomowym dla dalszej egzystencji polskiego kina było uchwalenie w 2005 roku nowej ustawy o kinematografii oraz utworzenie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej [dalej PISF] będącego od tej pory wykonawcą państwowego mecenatu w dziedzinie kina². Blisko dziesięcioletni okres funkcjonowania tej instytucji zaowocował ożywie-

¹ Szerzej na temat sytuacji polskiej kinematografii w latach 1989—2005 por. E. GĘBICKA: *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice 2006.

² Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o kinematografii, Dz.U. 2005, Nr 132, poz. 1111.

niem polskiego rynku filmowego, wzrosła liczba produkowanych filmów, pojawiło się sporo obiecujących debiutów, kilka filmów odniosło frekwencyjny sukces, rozmnożyły się imprezy popularyzujące polskie kino, zintensyfikowano udział Polski w międzynarodowych koprodukcjach. Nie kwestionując tych niezaprzeczalnie optymistycznych faktów, można się jednak zastanawiać, czy reforma spowodowała oczekiwane odrodzenie polskiego kina, czy zwiększenie wymiaru finansowego państwowego mecenatu sprawiło, że rodzime filmy stały się dostrzegalne na arenie międzynarodowej jako wizytówka polskiej kinematografii, czy wreszcie zaistniały one w świadomości polskiego widza? Czy można zatem, oceniając blisko dziesięcioletni okres drugiego etapu reformy, mówić o polskim kinie jako spójnym organizmie i traktować je jako narodowe dobro o określonej tożsamości?

Szukając odpowiedzi na tak postawione pytanie, należy zaznaczyć, że w istocie trudno określić, co rozumiemy pod pojęciem kina narodowego. Warto przywołać tu choćby wieloaspektowe podejście zaproponowane przez Andrew Higsona, który uważa, że „kryteria definiujące kinematografię narodową powinny w równym stopniu odnosić się do sfery odbioru (konsumpcji), jak i produkcji filmów”³. Po pierwsze zatem, utożsamia on ideę kinematografii narodowej z krajowym przemysłem filmowym (bierze więc pod uwagę aspekty ekonomiczne). Drugi punkt widzenia wiąże się z przyjęciem, że o narodowej tożsamości kina może decydować sama tematyka filmów i to, na ile przyjmują ją jako narodową sami odbiorcy. Po trzecie, autor ten dostrzega możliwość rozpatrywania kinematografii narodowej w kwestii oglądalności, czyli tego, jakie filmy budzą zainteresowanie widzów. Po czwarte, zwraca uwagę na możliwość utożsamiania kinematografii narodowej z kinem artystycznym danego państwa jako przejawu jego kulturowego dziedzictwa⁴. W nieco innym świetle problem ten stawia Jinhee Choi, dla którego kino narodowe może być rozważane w trzech aspektach: po pierwsze w aspekcie terytorialnym, zgodnie z którym ujmowane jest jako efekt aktywności narodowych instytucji kinematograficznych. Po drugie — kino narodowe to takie, które zachęca, prowokuje widza do tego, by czuł się częścią

³ A. HIGSON: *Idea kinematografii narodowej*. Przeł. M. LOSKA. W: *Kino Europy*. Red. P. SITARSKI. Kraków 2001, s. 9.

⁴ Ibidem, s. 9—10.

określonej kultury. Po trzecie, wiąże się to z przyjęciem założenia, że kino narodowe musi się odróżniać pod względem cech tematycznych, stylistycznych od innych⁵. „Jeśli więc mówimy o »kinie narodowym« powinniśmy uwzględniać wszystkie powyższe rozumienia pojęcia” — podkreśla Tadeusz Lubelski⁶. Analizując problem tożsamości polskiego kina po 2005 roku, warto zatem przyjrzeć się niektórym wyróżnikom tak pojmowanej narodowości.

Nie ulega wątpliwości, że działania podjęte między innymi przez PISF po uchwaleniu obecnie obowiązującej ustawy o kinematografii sprzyjały powstaniu i umocnieniu jej narodowych struktur oraz ożywieniu krajowego rynku filmowego, co potwierdza między innymi nieporównywalny z wcześniejszym okresem zakres wsparcia rodzimego kina ze źródeł publicznych i rozwój producenckiego rynku⁷. Większość filmów produkowana jest przez producentów polskich, z wykorzystaniem polskiej infrastruktury. Dyskusyjna jest jednak kwestia „narodowości” podmiotów kontrolujących dystrybucję i sferę rozpowszechniania filmów, podporządkowanych częściowo amerykańskim *majors*, które nie zawsze i nie do końca sprzyjają popularyzacji rodzimego kina⁸. Jeszcze bardziej złożona i niejednoznaczna jest kwestia tematyki polskich filmów, prezentowanej w nich wizji świata, stylistyki, ich rynkowej popularności oraz roli nie tylko w kształtowaniu świadomości polskiego widza, ale też i w prezentacji naszej kulturowej tożsamości na rynkach zagranicznych.

Mimo że przed 2005 rokiem pojawiło się wiele ciekawych filmów, krytycy narzekali, że ich znaczna część nie mówi o niczym specyficznie polskim, a większość pozostawia widza obojętnym; że zniknął gdzieś cały system odniesień artystycznych, moralnych, estetycznych, charak-

⁵ Za T. LUBELSKI: *Wstęp*. W: *Kino polskie, jako kino narodowe*. Red. T. LUBELSKI, M. STROŃSKI. Kraków 2009, s. 8—9.

⁶ Ibidem, s. 9.

⁷ W roku 2014 zawarte w programach operacyjnych PISF środki przeznaczone na wsparcie narodowej kinematografii wynoszą 133,399 mln zł. Na rynku funkcjonuje ponad 130 firm producenckich stowarzyszonych w Krajowej Izbie Producentów Audiowizualnych.

⁸ Używając terminu *majors*, mam na uwadze (zgodnie z terminologią powszechnie stosowaną w amerykańskiej kinematografii) firmy dystrybutorskie, których znakiem rozpoznawczym są pełnomocnictwa największych amerykańskich wytwórni filmowych zrzeszonych w Motion Picture Export Association of America (MPEAA).

terystyczny dla kina minionych lat i sprzyjający jego popularyzacji za granicą. Pojawiały się opinie, że polski film utracił swoją niegdyśszą rolę komentatora i uczestnika bieżących, bądź też zgoła niedawnych wydarzeń, przestał być narzędziem refleksji światopoglądowej, a zaczął być postrzegany przede wszystkim w kategoriach dochodowego interesu, że wreszcie zatraciło się dążenie do nowości i kino przestało twórczo przetwarzać rzeczywistość.

Na oderwanie polskiego kina od rzeczywistości i miałość scenariuszową filmów zwracała między innymi uwagę w 2005 roku Barbara Kosecka.

Oglądając nasze filmy, rzadko widzę siebie, swoje środowisko, problemy, sytuacje, które mogłabym rozpoznać, z reguły zamiast bohatera (a w szczególności zamiast bohaterki — w zasadzie w polskim kinie nieistniejących) dostrzegam jakąś jego koncepcję [...], głównie dlatego, że polskie filmy, nawet te realizowane mistrzowską ręką, na ogół się nie kleją. Są częściowe, przechodzą od sceny do sceny [...], ale całości z tego nie ma żadnej⁹.

Zauważano też, że absolwenci kolejnych roczników szkół filmowych, niestanowiący już tak zwartych grup pokoleniowych, jak miało to miejsce w czasach świetności dawnych zespołów filmowych, działający w rozproszeniu środowiskowym, zbyt często uciekają w swoich filmach od aspektów politycznych, społecznych, na rzecz perspektywy pojedynczej osoby i własnych emocji. Bardziej interesują ich własne uczucia aniżeli społeczeństwo i naród. Nawet jeśli kierują swe zainteresowania w stronę problemów wykraczających poza własną wrażliwość, to i tak ogląd polskiej rzeczywistości odbywa się poprzez pryzmat subiektywnych racji. Tak więc, pomijając nieliczne tytuły, konstатовano, że rodzime filmy zbyt rzadko wywołują gorące polemiki kulturowe i artystyczne. W konsekwencji premierom wielu tytułów towarzyszyło zażenowanie bądź obojętność. Pod koniec 2006 roku Sebastian Jagielski na łamach „Kina”, zwracając uwagę na słabą kondycję polskiej kineematografii i jej rzadką obecność na znaczących festiwalach, tłumaczył to w sposób następujący:

⁹ B. KOSECKA: *O pewnej tendencji filmu polskiego*. „Kino” 2005, nr 1, s. 29.

„Polskiego kina nie chcą ani w Cannes, ani w Wenecji, ani w Berlinie. A dlaczego nas nie chcą? Bo nasze nudne, wyrzute z formy filmy nikogo nie zajmują, bo nasi szkicowi bohaterowie nikogo ani nie zadziwią, ani nie wzruszą, ani nie skłonią do refleksji. [...] Anachronizm współczesnego polskiego kina bierze się w dużej mierze stąd, że przepływające przez inne kinematografie rozmaite struktury estetyczne, efekty formalne, tematy i motywy szerokim łukiem omijają kino rodzime. Kino, które zapatrzone jest w klasyków, do których jednak polscy reżyserzy nie potrafią twórczo nawiązać, nie potrafią ich dzieł odkryć na nowo”¹⁰.

Krytyczne opinie wygłaszane tuż po uchwaleniu ustawy o kinematografii straciły nieco na aktualności wraz z uruchomieniem przez PISF programów operacyjnych oraz podjęciem licznych działań mających na celu ożywienie polskiego rynku scenariuszowego. W ostatnich latach powstało zatem sporo filmów, które mimo że nie porażały rozmachem inscenizacyjnym, to jednak porywały widza swą historią i pozwalały mu identyfikować się z bohaterem, budziły jakieś emocje¹¹. Warto też zauważyć, że na polskim rynku filmowym pojawiło się pokolenie młodych twórców bądź to tworzących własne kino autorskie (Magdalena Piekorz, Andrzej Jakimowski, Piotr Trzaskalski), bądź też dotykających bliskich im problemów współczesnych, jak choćby Katarzyna Roślaniec, Leszek Dawid, Jan Komasa. Niektórym z nich udało się pozyskać szerokie grono odbiorców, co miało przykładowo miejsce w przypadku *Sali samobójców* Komasy, czy *Jesteś Bogiem* Dawida — filmów, które przyniosły zyski nie tylko właścicielom kin, ale i dystrybutorowi oraz koproducentom. Obserwując dotychczasowy *box office* z 2014 roku, widzimy, że do tego grona mają szansę dołączyć *Pod Mocnym Aniołem* Wojciecha Smarzowskiego (881 tys. widzów), *Kamienie na szaniec* Roberta Glińskiego (828 tys.) i *Jack Strong* Władysława Pasikowskiego (ponad 1 mln widzów)¹².

Zestawiając wyniki frekwencyjne polskich filmów po 2007 roku i porównując je z poprzednim okresem, można nabrać przekonania, że

¹⁰ S. JAGIELSKI: *Kino zamknięte na świat*. „Kino” 2006, nr 12, s. 55.

¹¹ Można tu choćby wspomnieć o wcześniejszych dokonaniach Wojciecha Smarzowskiego (*Wesele*, *Dom zły*) czy małżeństwa Joanny i Antoniego Krauzów (*Plac Zbawiciela*).

¹² Dane na podstawie *box office* oraz rocznych podsumowań zamieszczonych na stronach PISF, <http://www.pisf.pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie>; <http://www.pisf.pl/kinematografia/rynek-filmowy/podsumowanie> [dostęp: 31.08.2014].

polska kinematografia ma się całkiem dobrze. Wystarczy wspomnieć, że w rekordowym 2011 roku na ekrany kin weszło 41 polskich tytułów (wraz z koprodukcjami). Łącznie obejrzało je 11,8 mln widzów, czyli prawie 30,5% z blisko 39 mln publiczności, która kupiła wówczas bilet do kina. W pierwszej dwudziestce przebojów frekwencyjnych znalazło się aż osiem polskich filmów, a trzy z nich zebrały ponad 1,5 mln widzów, dalsze sześć cieszyło się widownią ponad sześciusettyśiętną. Triumfy święciły wówczas nie tylko tytuły reprezentujące kino rozrywkowe, jak *Listy do M* Mitji Okorna (ponad 2 mln widzów) czy *Och Karol 2* Piotra Wereśniaka (1,7 mln), ale także, choć już w mniejszym wymiarze, pozycje poważniejsze, np. debiutancka *Sala samobójców* Komasy (ponad 820 tys. widzów) czy *Czarny czwartek*. *Janek Wiśniewski padł* Antoniego Krauze (667 tys. widzów). Jakkolwiek kolejne lata były już nieco gorsze, to jednak należy stwierdzić, że polscy producenci ustabilizowali swoją pozycję na rynku krajowym w granicach 20–25 procentowego udziału, co należy uznać za względny sukces. W 2013 roku polskie filmy obejrzało tylko 7,2 mln widzów. Blisko milion widzów wybrało *Drogówkę* Smarzowskiego, niewiele mniej *Wałęsę*. *Człowieka z nadziei* Andrzeja Wajdy, dużą widownię zgromadziły także *Bejbi blues* Rostanec (423 tys.) i *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy (286 tys.)¹³. Z drugiej jednak strony należy pamiętać, że polskie filmy osiągnęły tak wysoką frekwencję stanowią ciągle margines rodzimej twórczości, a ponadto nie zawsze są to dzieła, o których można powiedzieć, że współtworzą narodową tożsamość polskiego kina. Sukcesy nielicznych rodzimych filmów nie zmieniają faktu, że świadomość polskiego widza i jego filmowe upodobania kształtowane są nadal przede wszystkim przez filmy pochodzące zza oceanu¹⁴.

Rozważając problem tożsamości polskiego kina, nie sposób nie zwrócić w tym kontekście uwagi na politykę programową PISF jako wykonawcy państwowego mecenatu. Polityka ta znajduje z jednej strony odzwierciedlenie w ustalanych co roku programach operacyjnych i zawartych w nich priorytetach, a z drugiej — w kryteriach przyznawania finansowej pomocy. Największe znaczenie ma w tym przypadku dys-

¹³ Ibidem.

¹⁴ W ostatnich latach sprzedawano w polskich kinach około 60% biletów na filmy amerykańskie, 25% — na europejskie i 15% — na polskie.

ponujący największą pulą pieniędzy program operacyjny „Produkcja filmowa”¹⁵. Warto zwrócić uwagę na to, że o ile Instytut dotuje produkcję filmów fabularnych do wysokości 50% budżetu i kwoty 4 mln zł, to już w przypadku filmów o tematyce historycznej (uznawanych za istotne z punktu widzenia polityki państwa, tożsamości narodowej i dziedzictwa kulturowego) limity te wynoszą aż 6 mln. Do poziomu 70% wspiera też filmy trudne (artystyczne i autorskie, nieposiadające wielkich walorów komercyjnych) oraz filmy przeznaczone dla młodych widzów i widowni rodzinnej. Wśród głównych kryteriów oceny projektów wymieniane są walory artystyczne i poznawcze, znaczenie dla kultury narodowej, wzbogacenie europejskiej różnorodności kulturalnej, przewidywane skutki planowanego przedsięwzięcia, warunki ekonomiczno-finansowe realizacji¹⁶.

Obowiązujący system wsparcia jest niewątpliwie korzystny dla polskich producentów, tym bardziej że idea zwrotu pieniędzy do Instytutu po wejściu filmu do rozpowszechniania w praktyce rzadko ma miejsce, nie będąc w istocie główną zasadą jego działania. Mamy w tym przypadku najczęściej do czynienia z sytuacją bezzwrotnych dotacji. Osobnym problemem jest to, czy przybierające tak szeroki zasięg wsparcie Instytutu przekłada się w rzeczywistości na wzmocnienie jakościowe polskiego kina. Inaczej mówiąc, jest to kwestia tego, jak działa w praktyce system oceniania i dotowania projektów oraz które z nich otrzymują akceptację komisji eksperckich i samego dyrektora PISF.

Nie wnikając w szczegóły obserwowanej w ostatnich latach ewolucji systemu oceny projektów, warto skupić się na zarzutach wysuwanych pod adresem podejmowanych decyzji. Do najważniejszych z nich należy dofinansowanie projektów komercyjnych, które nie tylko nie stawały się wizytówką narodowego kina, ale niejednokrotnie przegrywały w starciu z widownią (*Sztos2, Wyjazd integracyjny*)¹⁷. Protesty niektórych środowisk budziło też wsparcie filmów lansujących ich zdaniem wartości

¹⁵ W 2014 roku program ten uzyskał alokację 89,144 mln zł. W ramach zawartego w nim priorytetu „produkcja filmów fabularnych” zagwarantowano 60 mln zł. Por. *Programy operacyjne PISF na rok 2014*. Warszawa 2014, s. 5.

¹⁶ Ibidem, s. 19.

¹⁷ Por. *Komercjalizacja napędza polskie kino*. Z Agnieszką Odorowicz rozmawia Paweł T. Felis. „Gazeta Wyborcza”, 04.04.2009.

antychrześcijańskie (*Antychryst*, *Sponsoring*)¹⁸. Osobnym problemem okazało się urzeczywistnianie w praktyce priorytetu Instytutu — sięgania do polskiej historii i tradycji narodowej. Z jednej strony bowiem wspierano tak spektakularne pozycje, jak *Katyń* Wajdy, 1920 *Bitwa warszawska* Jerzego Hoffmana, dokumentalizowany dramat wojenny *Powstanie Warszawskie*, *Miasto 44* Komasy, *Kamienie na szaniec* Glińskiego, *Generała Nila* Ryszarda Bugajskiego, *Różyczkę* Jana Kidawy-Błońskiego, *Idę* Pawła Pawlikowskiego, *Oblawę* Marcina Krzysztalowicza, *Wałęsę. Człowieka z nadziei* Wajdy. Były to filmy, które, niezależnie od ich zróżnicowanych walorów artystycznych, miały niewątpliwie w intencji twórców umacniać świadomość tożsamości narodowej Polaków i w jakimś stopniu to czyniły. Z drugiej pojawiały się zarzuty utracania z powodów cenzuralnych „nieprawomyślnych” projektów (historia filmu Władysława Pasikowskiego *Kadisz*, [późniejszego *Pokłosia*], *Układu zamkniętego* Ryszarda Bugajskiego, *Smoleńska* Krauze, *Historii Roja* Jerzego Zalewskiego o żołnierzach wyklętych [zarzut blokowania ukończenia filmu] czy Pawła Chochlewa *Tajemnicy Westerplatte*)¹⁹. Odrębną kwestię stanowiły oskarżenia o brak bezstronności ekspertów, łączenie przez nich ról beneficjenta i członka Rady Instytutu, niejasność i nieprzejrzystość kryteriów stosowanych przez samego dyrektora PISF, a także dofinansowania projektów przeciętnych²⁰.

Zastrzeżenia te nie wpłynęły na to, że dzięki aktywności PISF udziałem polskiej kinematografii stał się w ostatnich latach rynkowy i finansowy progres. Progres ten jednak nie zmienia faktu, że większość

¹⁸ Polski Instytut Sztuki Filmowej wydaje pieniądze polskich podatników na projekty antychrześcijańskie i pornograficzne, <http://www.bibbula.com/?p=10797> [dostęp: 12.03.2014].

¹⁹ Na temat losów tych filmów por. przykładowo: A. BOBER: *Bajon, Odorowicz, Anderman czyli „układ zamknięty” kinematografii...* <http://blog.wirtualnemedi.pl/andrzej-bober> [dostęp: 12.03.2014]; *Petycja w sprawie filmu Historia Roja czyli w ziemi lepiej słyszeć*, <http://kresowiaczy.com/2013/08/petycja-w-sprawie-filmu-historia-roja> [dostęp: 12.03.2014]; *Kotleria Stuhra i Machulskiego, PISF na sznurku ITI? Kilka pytań spiskowych o działalność Instytutu...* <http://wpolityce.pl/artykuly/75354-kotero-stuhra-i-machulskiego-pisf...> [dostęp: 12.03.2014]; P.T. FELIS: *PISF nie dołoży do „Smoleńska”*, <http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,136814,15539912,PISF...> [dostęp: 12.03.2014]; *Jestem dowodem istnienia cenzury. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Dorota Subbotko. „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 21.11.2008.*

²⁰ Por. I. RYCIĄK: *U Pana Boga za piecem. „Przekrój”, 17.09.2009, s. 22.*

polskich filmów hojnie wspieranych przez państwowego mecenasa miała ciągle problem z „przebicciem się” nie tylko na polskim rynku, ale i na rynkach zagranicznych. Można zatem zadać pytanie, czy słabe wyniki części z wymienionych wcześniej filmów na ekranach polskich i nieobecność na ekranach kin europejskich nie wynikają z tego, że po prostu nie mówią one nic nowego, ciekawego o Polsce. Czy zatem mamy jeszcze coś do powiedzenia Europie i czy dysponujemy odpowiednimi warunkami organizacyjnymi i finansowymi, by to wyartykułować i wprowadzić do ogólnoeuropejskiego obiegu? Kierownictwo PISF podkreśla, że w ostatnich latach wzrosła pozycja polskiej kinematografii za granicą, o czym mają świadczyć zaproszenia na wiele ważnych filmowych imprez i nagrody zdobywane na festiwalach²¹. Tak naprawdę jednak poważnym osiągnięciem PISF w tej dziedzinie było tylko dofinansowanie (kwotą 6 mln zł) *Katynia* Wajdy — filmu nominowanego do Oscara oraz nominowanej do Oscara w roku bieżącym i święcącej triumfy na rynkach zagranicznych *Idy* Pawlikowskiego. Jeśli chodzi o resztę filmów dotowanych przez Instytut, to uzyskiwane przez nie nagrody za granicą w większości nie były szczególnie prestiżowe.

Problem zachowania narodowej tożsamości polskiego kina nabrał dodatkowej wagi od momentu wpisania Polski w struktury Unii Europejskiej. Kulturowa integracja Europy stwarza bowiem nowe wyzwania, szanse, ale i problemy, których nie wolno lekceważyć. Powstanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz coraz lepszy wizerunek Polski jako potencjalnego zagranicznego partnera wpłynęły na wyraźne zwiększenie udziału narodowej kinematografii w międzynarodowych koprodukcjach. Jak podaje Anna Wróblewska, „po trzech latach istnienia Instytutu liczba koprodukcji ustabilizowała się na poziomie 10—14 rocznie”²². Zjawisko to jednak ma swoje plusy i minusy. Z jednej strony bowiem daje Polsce szanse wejścia do międzynarodowej, w szczególności europejskiej rodziny filmowej, teoretycznie niesie za sobą korzy-

²¹ *Polski film pokonał kryzys*. Wywiad „Rzeczypospolitej” z dyrektorem PISF Agnieszką Odorowicz przeprowadzony przez Barbarę Hollender 6 maja 2014 roku. <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/news/polski-film-pokonal-kryzys...> [dostęp: 20.08.2014].

²² A. WRÓBLEWSKA: *Fakty. Liczby. Pieniądze. Koprodukcje filmowe po roku 2005*. „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 27, s. 17.

ści ekonomiczne, artystyczne, techniczne, organizacyjne i ideologiczne. Z drugiej jednak strony rodzi pytanie, czy tego typu przedsięwzięcia sprzyjają w istocie pielęgnowaniu i popularyzowaniu naszej kulturowej tożsamości i umacnianiu pozycji polskiego kina na rynku międzynarodowym. Czy i na ile efektywne z tego punktu widzenia jest zatem zaangażowanie w tego typu przedsięwzięcia publicznych środków, którymi dysponuje PISF?

Do najbardziej spektakularnych przedsięwzięć koprodukcyjnych z ostatnich lat zaliczyć można *Nightwatching* Petera Greenawaya, *Rzeź* Romana Polańskiego, *Antychrysta* Larsa von Triera, *Dzieci Ireny Sandlerowej* w reżyserii Johna Kenta Harrisona, *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego, *W ciemności* oraz *Janosika. Prawdziwą historię* — oba w reżyserii Agnieszki Holland, *Sponsoring* Małgorzaty Szumowskiej, *Kongres* Ariego Folmana czy też *Braci Karamazow* Petera Zelenki. Problem polega jednak na tym, że jedynie niektóre z tych filmów zaistniały na międzynarodowym rynku dystrybucyjnym i festiwalowym oraz osiągnęły sukces frekwencyjny. Nawet jeśli część z nich oceniać pozytywnie pod względem walorów artystycznych (np. *Bracia Karamazow* czy *Nightwatching*), to trudno przyjąć, że decyzje o ich dofinansowaniu ze środków PISF rzeczywiście służyły budowaniu tożsamości polskiego kina. Równie krytycznie można się odnieść do dofinansowania przez PISF w kwocie aż 2 milionów złotych *Bitwy pod Wiedniem* (reżyseria Renzo Martinelli), która zebrała druzgocące recenzje krytyków. Jedynie niektóre z koprodukcji z udziałem Polski osiągnęły satysfakcjonujący wynik na rynku polskim. Sukcesem pod względem frekwencji kinowej bez wątpienia okazał się film *W ciemności*, któremu udało się zgromadzić prawie 1,2 miliona widzów. Na tle pozostałych tego typu przedsięwzięć jako pozytywne przykłady można wskazać również: *Dzieci Ireny Sandlerowej* (351 tys. widzów), *Pokłosie* (nieco ponad 300 tys. widzów) czy *Antychrysta* (109 tys.). Z drugiej strony głośne, licznie nagradzane na międzynarodowych festiwalach *Essential Killing* uzyskało tylko 73,7 tys. widzów, zaś totalną klęskę poniosły *Nightwatching* (14,2 tys.) i *Bracia Karamazow* (25 tys.)²³.

²³ Dane na podstawie *box office* zamieszczanych w magazynach Stowarzyszenia Filmowców Polskich, <http://www.sfp.org.pl/magazyn-filmowy-sfp> [dostęp: 30.06.2014].

Zaangażowanie PISF w dofinansowywanie zagranicznych produkcji sprzyja niewątpliwie przyciąganiu do Polski znanych reżyserów, takich jak Polański, Skolimowski, Greenaway czy Loach, co ma oczywiście wymiar prestiżowy. Z drugiej jednak strony można wyrazić wątpliwość, czy w istocie służy to promocji polskiej kinematografii i umacnianiu jej tożsamości, czy też jedynie budowaniu prestiżu Instytutu. Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Tadeusza Sobolewskiego, który w 2006 roku zauważył, że „chyba w ten sposób leczymy nasz kompleks prowincji. Zwłaszcza że wielkie nazwiska wyraźnie paraliżują naszych ekspertów. Za częściowo polskie pieniądze Greenaway zrobił jeden z najgorszych filmów w swojej karierze (*Straż nocna*)”²⁴. Jako kolejny dyskusyjny przykład tego zjawiska przywołać można kilkakrotne dotowanie przez PISF filmów Polańskiego, którego trudno współcześnie uznać za reprezentanta polskiego kina (np. przypadek *Rzeźni* czy *Wenus w futrze*), do tego nierealizowanych w Polsce. Jako pozytywny przykład koprodukcji z udziałem Polski warto jednak przedstawić polską współpracę zainicjowaną przez Szumowską, skutkującą otwarciem w 2008 roku Zentropa International Poland — polskiego oddziału znanej na całym świecie duńskiej firmy. Pierwszym filmem zrealizowanym z jej udziałem był *Antychryst* von Triera, do którego postprodukcji zaangażowano polską firmę Platige Image, kolejnym *Kobieta, która pragnęła mężczyzny*. Zdjęcia do tego ostatniego projektu odbyły się w przeważającej mierze w Warszawie, z udziałem polskiej ekipy. Z kolei powstały w ramach koprodukcji międzynarodowej *Sponsoring* Szumowskiej kręcony był co prawda głównie we Francji, ale w tym przypadku walorów polskości dodawał mu udział licznej polskiej ekipy oraz aktorów. Przykłady tych filmów pokazują, jak można czerpać korzyści z koprodukcji, wspierając jednocześnie kino narodowe.

Osobnym problemem towarzyszącym wpisaniu polskiej kinematografii w międzynarodowe struktury jest dostęp do europejskich programów i funduszy wsparcia. Zakładając umiejętne ich wykorzystanie, to niewątpliwie jeden z atutów wstąpienia do Unii, a wcześniej — do Rady Europy. Powstaje jednak przy tej okazji pytanie, podobne do postawionego przy okazji omawiania zagadnienia koprodukcji, mia-

²⁴ T. SOBOLEWSKI: *Jak podzielić pieniądze na polskie kino*. „Gazeta Wyborcza”, 11.01.2006, s. 13.

nowicie czy skorzystanie z możliwości, jakie stwarzały w ostatnich latach programy Media i Eurimages, rzeczywiście sprzyjało budowaniu tożsamości polskiego kina i wzmocnieniu jego pozycji na europejskim i krajowym rynku. I w tym przypadku odpowiedź nie musi być wcale jednoznaczna, bowiem jedynie nieliczne z filmów, które powstały z pomocą tych funduszy, odniosły spektakularny sukces, odgrywając znaczącą rolę w procesie kształtowania narodowej tożsamości. Większość z nich nie wyszła poza hermetyczny obieg festiwalowy. Na efekty uczestnictwa polskiej kinematografii w obowiązującym od bieżącego roku programie unijnym „Creative Europe”, który ma wspomagać przez najbliższe siedem lat europejski przemysł filmowy, trzeba jeszcze poczekać²⁵.

Polskie kino — jakie być powinno, czyli jak wzmocnić jego narodową tożsamość

Zarysowane wyżej krytyczne uwagi na temat problemów budowania tożsamości polskiego kina nie wyjaśniają do końca wielu kwestii. W istocie bowiem ciągle tak do końca nie wiemy, czy tożsamość ta jest czymś zastanym i wymagającym jedynie pielęgnacji, czy też czymś, co należy mozolnie budować na bazie zastanego, jak i tworzącego się w fazie jednoczenia Europy dziedzictwa polskiego, charakterystycznych dla niego wartości politycznych, moralnych i kulturowych. W kontekście zagrożeń europejskiej, w tym polskiej, kultury audiowizualnej przez amerykańską monokulturę, jednym z najczęściej stawianych w ramach strategii oporu kulturowego i ekonomicznego pytań jest pytanie o rodzaj filmów polskich zdolnych konkurować z filmami zza oceanu. Jest to zarazem pytanie o to, jak zachować narodowy charakter polskiej kinematografii w branży z natury międzynarodowej, jak osiągnąć jedność, odkryć jedną widownię lub wspólne wartości, jednocześnie szanując i rozwijając różnorodność. Jednoznaczna odpowiedź na te pytania, podobnie jak sformułowanie jednoznacznej definicji polskiego kina czy też

²⁵ Szczegóły na temat możliwości stwarzanych przez ten program dostępne w Internecie: <http://www.kreatywna-europa.eu/media/> [dostęp: 20.08.2014].

kina narodowego, nie jest bynajmniej prosta. Dla niektórych bowiem są to pojęcia identyczne, dla innych całkowicie przeciwstawne, by nie rzec antagonistyczne, co w pewnym stopniu odzwierciedla sprzeczności między zasadami polityki narodowej i europejskiej²⁶. W istocie nie bardzo bowiem wiadomo, w czym tak naprawdę ma się zawierać polskość kina. Czy istnieje jakaś rozpoznawalna tradycja tworzenia filmów, którą można przypisać akurat polskim twórcom? Czy etykieta polskości oznacza jakiś zespół wspólnych cech formalnych i tematycznych filmów, czy też jest to po prostu wygodne określenie, worek, do którego można wrzucić wszystkie filmy niemające ze sobą nic wspólnego poza miejscem ich powstania? Czy kino narodowe to wyłącznie — jak chcą niektórzy — kino artystyczne niemające w większości przypadków szans na sukces frekwencyjny? Jak wyważyć proporcje między specyfiką a uniwersalnością gwarantującą uznanie nie tylko w kraju? Warto się zastanowić, czy idea kina narodowego w ogóle ma sens w sytuacji koprodukcji międzynarodowych.

Tożsamość polskiej kinematografii może się zawierać w tym, że polscy filmowcy będą się dzielić z widzami swoimi własnymi, niepowtarzalnymi polskimi doświadczeniami. Potrzebne są pieniądze, których ostatnio nie brakuje, ale przede wszystkim liczy się prawda, o której mówimy. O tym, czy polskie filmy będą miały coś do powiedzenia tak polskim, jak i zagranicznym widzom zadecyduje zatem ich zawartość, pod warunkiem, że producenci będą postępować zgodnie z zasadą: myśl lokalnie, działaj globalnie. W kontekście tej zasady potrzebne są filmy narodowe w swych treściach, oparte o lokalne realia, ale równocześnie zawierające uniwersalne przesłanie.

W sytuacji pewnej niejednoznaczności pojęcia „narodowe kino” i w zderzeniu z problemami zachowania jego tożsamości nie można poprzestawać na rozdzieraniu szat nad skutkami amerykanizacji. Nie da się uciec od faktu umiędzynarodowienia sektora filmowego ani od tego, że kino podlega w coraz większym stopniu logice popytowo-podażowej, co wszakże nie musi oznaczać wyłącznie biernego konstatowania

²⁶ Szerzej na ten temat por. E. GĘBICKA: *Programy i działania Unii Europejskiej i Rady Europy, a problem tożsamości europejskiego kina w kontekście globalizacji i amerykanizacji kultury audiowizualnej*. W: *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*. Red. B. KITA. Kraków 2006, s. 21—43.

następstw tych zjawisk. Jak powiada Thomas Friedman, „wyzwaniem tej epoki globalizacji, która stoi zarówno przed państwami jak i przed jednostkami jest znalezienie zdrowej równowagi między obroną tożsamości, domu i własnej społeczności a robieniem czegoś, co jest konieczne by przetrwać w systemie globalizacji”²⁷. Należy ponadto wykorzystywać te procesy do własnych celów. Tym bardziej że globalizacja, jako proces nieuchronny, a zarazem pełen sprzeczności, niesie ze sobą nie tylko efekty negatywne, ale i owocuje pozytywnymi zjawiskami. Tak czy owak polska kinematografia powinna wytworzyć swoiste antyciała globalizacji, swoiste filtry sprawiające, że narodowej kultury filmowej nie zastąpi papka globalno-amerykańska.

Równie ważną kwestią jest znalezienie równowagi między państwowym mecenatem a rynkiem. Należy bez wątpienia przewyciężyć fałszywe przekonanie, że gospodarka filmowa jest zdolna do samoregulacji i że rynek załatwi samoczynnie wszystkie problemy. Polska kinematografia na pewno nie powinna tworzyć zasieków przed napływem obcych filmów, winna natomiast zastanowić się nad twórczym wchłanianiem i przetwarzaniem bodźców rozwojowych płynących z uczestnictwa w międzynarodowym rynku, korzystać z doświadczeń państw o silniejszych strukturach w zakresie funkcjonowania systemów produkcji, dystrybucji, filmowego marketingu, zarządzania prawami autorskimi itp. Nie odrzucając szans uczestnictwa w międzynarodowych koprodukcjach, należy pamiętać, że satysfakcjonujące artystycznie i ekonomicznie przedsięwzięcia tego typu nie rodzą się automatycznie z mechanicznego łączenia wkładów różnych producentów. Warto też pamiętać, że ani program Kreatywna Europa, ani Eurimages, nawet w swoich najbardziej rozbudowanych i doskonałych formach, nie dadzą gotowych odpowiedzi na pytanie, jak korzystać z ich potencjału, nie tracąc przy tym narodowej odrębności. Musimy znajdować pieniądze w Europie i produkować wspólnie, bo, po pierwsze — te pieniądze zasilają budżety naszych filmów, po drugie — dają nam szansę wyjścia z filmami poza granice kraju. Przy wyborze projektów należy się jednak sugerować nie tylko tym, czy uda się na dany film zdobyć pieniądze i pozyskać dlań

²⁷ T.L. FRIEDMAN: *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*. Przeł. T. HORNOWSKI. Poznań 2001, s. 66.

partnerów, ale też i tym, czy dany film będzie w stanie funkcjonować w innych krajach²⁸.

Zasadniczy problem polskiej kinematografii, której od 2005 roku patronuje PISF, polega na tym, że trzeba w dzisiejszych czasach odnaleźć rozsądną równowagę między chęcią zwrócenia uwagi na to, co nasze, lokalne, a tym, co siłą rzeczy pozwala polskim filmom zaistnieć na rynkach zagranicznych, na których z ową lokalnością przebić się nader trudno. Należy przyjąć, że poszukiwanie narodowej tożsamości polskiego kina można rozpatrywać jedynie na tle procesów globalizacji, co jednak nie zmienia faktu, że szansą dla polskiej kinematografii jest lepsze dostosowanie się do horyzontu oczekiwań polskiego widza poprzez podjęcie własnej problematyki we własnej narodowej stylistyce.

Z drugiej strony warto się zastanowić, co zrobić, by filmy polskie były obecne na ekranach polskich kin, jak skrócić drogę do debiutu filmowego młodych twórców, jakie działania podjąć, by przygotować widownię do odbioru trudniejszego artystycznego kina, jak wspomagać środowiska manifestujące swoje pragnienie kontaktu z dobrym filmem i pracować na rzecz rozwijania takich potrzeb, jak wypracować rodzaj snobizmu na polskie kino, co zrobić, by świat kapitału finansowego i twórców filmowych nie były światami odrębnymi, jak pobudzić zainteresowanie ambitnym polskim kinem prywatnych sponsorów, poprawić umiejętność sprzedaży polskich filmów za granicę i udoskonalić narzędzia ich promocji.

Pamiętajmy o tym, że polska kinematografia dysponuje poważnym filmowym potencjałem artystycznym, jak i przemysłowym. Aby go w pełni wykorzystać, konieczna jest wspólna mobilizacja polityków, twórców, producentów, dystrybutorów, animatorów życia filmowego, zarówno na szczeblu krajowym, jak i międzynarodowym. Czas pokaże, czy podjęte w najbliższym czasie działania okażą się na tyle skuteczne, by Polska odzyskała w Europie należne jej miejsce, na jakie zasługuje w dziedzinie filmowej twórczości. Umiejętność wpisania się polskiej kinematografii w nowy krajobraz audiowizualny, przystosowanie do nieuchronnych procesów, jakie zachodzą na coraz bardziej konkurencyjnym rynku filmowym, to jeden z warunków zachowania jej tożsamości.

²⁸ J. GRUCA-ROZBICKA: *Nadzieja koprodukcji*. „Kamera i TV” 2007, nr 2, s. 17.

Issues of the Identity of Polish Cinema in the Age of Globalization and Competition in Film Industry

Summary

Considerations presented in the text are focused on the issues of identity in Polish cinema after 1989, especially since it became part of the Polish Film Institute care. The author analyses the complex issues of the criteria defining the concept of national cinematography and tries to relate them to the situation after 2005. The subjects of analysis, among others, are the quantitative and qualitative effects of the activity of state patron, the presence of domestic films in the domestic and foreign markets and the necessary steps to preserve and strengthen the national identity of Polish cinema in terms of internationalization of the film industry and its globalization.